

二十世纪五十年代京剧史探微

■孙洁

摘要:1950年代,京剧经历了禁演、戏改、跃进这三个重要过程,每一个过程都导向1964年的京剧现代戏汇演,继而走向“样板戏”年代。本文试图通过对这三个过程的梳理,对京剧这一“大众化”重要议题作出新的评价,这也有助于我们更深入地理解和京剧同步运作的其他文学和文化现象。

关键词:京剧 戏改 大众化

贯穿20世纪文学的最大问题是大众化问题,它经历了来自于各国家、各时段政治、经济、文化的多重考验和折磨,从近代化和现代化并存的语境中一路跌跌撞撞、絮絮叨叨地走来,最终滑入后现代的陷阱,这不免令人惊叹它的生命力之长久,或者,毋宁说,症结之顽固。

本文要探讨的,是这场旷日持久的拉锯战中一个相当有意味的时段:1950年代;选取的个案是中国大众艺术的巅峰形态:京剧。20世纪中国文化板块的冲撞,戏曲是晴雨表,京剧是急先锋。京剧问题至少在1918年就已经是《新青年》的核心话题了,这场耗神费时的争论和1966年以后京剧本身完完全全地被异化(被取消?)构成了令人不安的首尾双峰。1950年代便是“样板戏”时代的一个预备期。考察1950年代的中国京剧,探讨“戏改”的是非功过,因此是研究20世纪中国文学和文化不可或缺的重要环链。

1950年代的中国京剧走过了一个从禁演旧戏到努力创排新编戏,又走向唯革命现代戏的过程。本文将围绕这三个环节来探讨这一过程中出现的核心问题。

一、禁演

戏曲是中华民族独有的艺术品种,它以唱念做舞相结合的艺术特征和高台表演的形式特征受到市井民众和统治者的共同青睐。漫长的中华历史上,任何一个看重戏曲功能的政权都会颁布和不断修订禁毁剧的目录^②,20世纪对大众艺术宣传教育功能的格外重视提供了人民共和国政权发布自己

的禁戏令的契机。早在1942年5月,奠定了新中国文艺政策总基调的《在延安文艺座谈会上的讲话》(以下简称《讲话》)就从文艺的社会功能的角度对为新政权服务的新文艺提出了种种规范性意见。而在座谈会之后不久(1944年1月),更有毛泽东致延安平剧院新编历史剧《逼上梁山》的编导杨绍萱、齐燕铭的信声言:“历史是人民创造的,但在旧戏舞台上(在一切离开人民的旧文学旧艺术上)人民却成了渣滓,由老爷太太少爷小姐们统治着舞台,这种历史的颠倒,现在由你们再颠倒过来,恢复了历史的面目。”“由老爷太太少爷小姐们统治着舞台”“这种历史的颠倒”后来被毛泽东更确切地归纳为“才子佳人”和“帝王将相”,意谓历史是人民创造的,文学艺术体现完全的人民性,第一个需要解决的问题就是弃绝“才子佳人”和“帝王将相”的文艺。《讲话》、给延安平剧院的信、以及准确地把戏曲(当然不唯戏曲,应当是整个儿的“艺术”)中和新政权格格不入的异类因子定义为“才子佳人”和“帝王将相”的著名“批示”共同构成了1964年大张旗鼓地举办京剧现代戏观摩大会和1966年以“部队文艺座谈会”为幌子为大唱“革命样板戏”架桥铺路的重要基础文献。

因此,禁毁和改造以“才子佳人”和“帝王将相”为主体的京剧,创造符合时代要求的,更“有意义”的“新编历史剧”,以及创造更符合时代要求的现代戏,终极状态是“革命样板戏”且唯“革命样板戏”,这成为新中国时期前三十年京剧命运的三部曲。这一切又是从对某些剧目的禁演作为开端的,因为比起改造和创排来,禁演无疑最方便也最有效。

^② 作者简介:孙洁,上海复旦大学中国语言文学研究所讲师,文学博士。

《中国京剧史》记载：“中华人民共和国成立初期，中央人民政府文化部根据当时社会政治情况，经戏曲改进委员会研究决定自1949年7月至1952年3月先后共有26出戏被停演或作重大修改后演出。其中涉及京剧的有：《杀子报》、《九更天》、《滑油山》、《海慧寺》、《双钉记》、《大香山》、《铁公鸡》、《关公显圣》、《活捉三郎》、《引狼入室》、《大劈棺》、全部《钟馗》、《薛礼征东》、《八月十五杀鞑子》、《奇冤报》、《探阴山》等。”^③这26个戏大多属于鬼神戏，和新政权新时代反对宣扬封建迷信的主张格格不入，所以划归禁戏范畴。但问题是，如果建国后被禁演的京剧仅仅是这样26出，那么中国京剧是不会面临如此巨大的真空的。这里有另一份1949年3月来自北平文化接管委员会的停演目录，开列的停演目录便涉及“提倡神怪迷信”、“提倡淫乱思想”、“提倡民族失节及异族侵略思想”、“歌颂奴隶道德”、“表演封建压迫”、“一些极无聊或无固定剧本的”等六大类55个剧目。^④这个55部戏的名单更符合建国之初禁演某些形成于旧时代的京剧的实际情况，当然实际情况比这还要严重得多，比如近年程砚秋被禁止上演《锁麟囊》郁悒而终的事情已经广为人知^⑤，但是《锁麟囊》显然并没有出现在哪个禁演、停演目录当中。确切地说，以上提到的两个名单，只是给禁演京戏划出了一条底线，在禁演令和实际的上演权限之间，还有一个相当广阔的模糊地带，而处于这个模糊地带的绝大多数戏，既没人说不能演，也没人敢演。

傅谨对“百花年代”解除禁演令作过一个专业的解释：“在整个20世纪50年代，除了建国初的一到两年时间里地方政府随意禁戏现象比较严重和普遍以外，从1951年开始，各地明令禁演的剧目渐趋减少。但是各地按照中央指示，在‘戏改’中普遍将传统剧目分为可演、修改后可演、停演三类，其中归为‘可演’一类的剧目往往很少，因此真正有可能在舞台上不受限制地上演的剧目当然不多。”老戏中可演的剧目越来越少，新编戏顾虑重重且青黄不接，戏曲面临严重危机，以至于“中央不得不在1956年拨出500万专款用于救济艺人，同年还由财政部、文化部联合下文免征文化娱乐税两年。”因此，他总结说，“数十万艺人陷入生活无着的困难局面，无论是对社会的安定还是对意识形态，都构成相当大的压力。至少在20世纪50年代初，这种压力迫使政府不得不重新考虑此前以‘戏改’为中心的戏剧政策的合理性，并且作出必要的调整。相信这就是中央政府多次发布‘纠偏’文件，甚至最终宣布开放所

有禁戏的出发点。”^⑥他还说：“在1949年到1963年间，每当政府无法承受各地剧团与艺人因不能上演传统剧目而导致生计严重困难时，最为有效且屡试不爽的方法就是恢复传统剧目的上演”。^⑦

以上分析为“百花时代”的解禁令提供了必要的背景知识，至少使解禁的原因有了一个比较合理的落脚点。正如前文谈到，“戏改”的出发点和归宿就是要把“帝王将相”和“才子佳人”改掉，而“帝王将相”和“才子佳人”作为古典因子早就融入了中国戏曲的血脉之中。无论戏曲可以在多大程度上进行和最新的时代相结合的尝试，它首先是古典的，“帝王将相”和“才子佳人”是它不离不弃的经典元素，以“虚拟性”和“程式化”为命脉的京剧更是如此，因为京剧的形成发展史上，“帝王将相”和“才子佳人”的故事和人物早就和那些虚拟的程式融为一体，它们是不可分的，一旦强行分离，只会导致两个结果，或者是传统戏本身的崩溃，或者是新编戏（最有说服力的便是“革命样板戏”，新时期以后涌现的不少新戏也是如此）的不伦不类。作为参照的是比较新的剧种没有这一顾虑。原因主要有二：一、没有大量传统剧目作为积淀；二、没有和剧目互为表里的程式、唱腔成为新编戏的障碍，因此，评剧《刘巧儿》、沪剧《罗汉钱》、《芦荡火种》等，一经问世就传唱不衰，新剧种的这种对时代的适应能力是京剧无法企及的。关于京剧能否改、如何改的问题，我在本文第二部分关于戏改的梳理和讨论中将继续探讨。

对于前述以戏的内容是否涉及封建迷信等决定是否禁演，王元化先生归结为“可称为意识形态化的戏改理论”，“即按照某种意图伦理，用现在的价值标准去改造过去历史条件下所形成的传统戏剧。”^⑧这是非常准确的。这里还要引进的一个重要概念是京剧是形式至上的艺术品种^⑨，它在内容至上的时代要求面前必然陷入被意图伦理笼罩的混乱境地。虽然对于前人出于时代的原因，需要对某些剧目进行限定的举措，我们基本上还是可以理解的，但是，这一举措终究还是反艺术的，是对人类非物质文化遗产的蔑视和践踏，尤其是当它的“重要性”和“必要性”在随后的历史进程中被无限地放大之后。

二、戏改

禁演停演一批剧目之后，京剧演出剧目就出现了巨大的真空。所以，与禁演相呼应，戏曲改进局（田汉任局长）、戏曲改进委员会（周扬任主任委员）、中国戏曲研究院（梅兰芳任院长）在1949年、1950年、1951年相继成立，他们面对的是当时几乎

让所有戏曲人都深感困惑的“戏改”使命。

“戏改”的核心内容是“改戏、改人、改制”，“改人和改制”除了强调新时代每个人都要经历的脱胎换骨、改头换面，以及对演员的剧团归属作大量调整之外，主要指向由演员中心制的班社改为国家院团，一步步降低“角儿”的核心地位，最终把旧班社的名角挑班的传统取消掉。这一行为的最终后果便是在“文革”时期的样板戏里，一出戏是谁唱的变得完全不重要了，无所谓演员，也无所谓流派。这对于千辛万苦打造出来的京剧流派是致命的一击。“文革”之后京剧再怎么振兴也于事无补，和这段时期的流派被冷落大有关联。但是在1950年代，因为老一代演员大多都在，都还能演^⑩，所以这一问题并未完全显露，不论是走演员路线的北京京剧团还是走剧目路线的中国京剧院，其实都是靠主要演员在支撑，因而是不完全的改制，创排的新剧目能唱响，靠的还是演员（张君秋、裘盛戎和中京的李少春、袁世海、叶盛兰、杜近芳等）这一主体。这里又必然牵涉到“改戏、改人、改制”这“三改”当中的最核心也是最困难的问题“改戏”。李伟说“改戏”呈现了“技术守成型”的梅兰芳模式（即演员中心）和“文化创新型”的田汉模式（即剧本中心）两种理念的交锋，他归纳：1950—1960年代中国京剧院以李袁叶杜为代表演出的一批剧目，分别出自旧文人翁偶虹、来自解放区的文艺工作者马少波、以及新派剧作家田汉这三种不同类型的剧作家。^⑪显然，这三个方面的剧作对演员的要求从一开始就是不对等的，其中新文艺工作者对演员的要求最低，田汉次之，旧文人最次。很明显，翁偶虹对旧戏进行一番改头换面并大获成功的《将相和》（1950）、《大闹天宫》（1955）、《响马传》（1959）、《野猪林》（1962）都是为演员量身定做，创作的过程和早年的《锁麟囊》、《周仁献嫂》等是一脉相承的。这或者可以认为是“改制”和“改戏”不完全的产物，但是十分幸运的是，它们作为老传统的自然延续，在建国后的第一个十年还是为京剧史贡献了几部杰作。梅兰芳最后的杰作的《穆桂英挂帅》（1959）也是采用同样方法创作完成的。

演员中心制消解的原因首先是前述对京剧形式至上特性的忽略。因为新时代对京剧的主题、内容提出了诸多与时俱进的新要求，那些被认为对京剧表现时代主题有阻碍的事物便需要逐渐清理，渐次淘汰。演员中心制突出的是演员，是演技，是艺术，但是新的时代要求京剧更多地展现和时代内容相吻合的主题元素，这两者天然地成为一组矛盾。事实上类似矛盾的展现在其他艺术领域也同时发生，戏曲的其他剧种、电影、话剧，包括文学创作，都

在这时遭遇了内容对形式的抵制，艺术家个体则遭遇了“红”和“专”的矛盾。老舍曾经用简单但不失准确的语言表述他的转变：“解放以前，我写东西，最注意写得好不好。……现在，……我最注意写得对不对”；“对而且好，才算真好；不对，就不好”^⑫。在“政治标准第一艺术标准第二”的要求下，“唯美”已经成为和“自由”一样危险的名词。这应当是建国后前三十年之内文学艺术的总语境。

这个有意味的问题从以下两个事件中可以得到深入的论证。其一是建国伊始的“移步不换形”风波，其二是1954—1955年的戏改大讨论。

“移步不换形”风波简言之就是梅兰芳1949年11月2日对《进步日报》记者张颂甲说，“我认为京剧艺术的思想改革和技术改革最好不要混为一谈，后者（技术）在原则上应该让它保留下来，而前者（思想）也要经过充分的准备和慎重的考虑，再行修改，才不会发生错误。……俗话说，‘移步换形’，今天的戏剧改革工作却要做到‘移步而不换形’。”第二天，访谈见报后被认为是“宣扬改良主义，与京剧革命精神不相容”。11月27日，天津市剧协召开旧剧改革座谈会，梅兰芳表示：“我现在对这问题的理解，是形式与内容的不可分割，内容决定形式，‘移步必然换形’。”^⑬

现今，“移步不换形”说被赋予了崇高的学术地位，已经成为检验一出京戏是否保留了传统美学风貌的标准，梅先生的原话，“因为京剧是一种古典艺术，它有几千年的传统，因此，我们修改起来也就更得慎重”，也被新的艺术实践证明是正确的。正因为如此，回过头来审视这场风波才更为重要和有意义。梅先生在短短的二十多天时间里，观点由“移步而不换形”突变为“移步必然换形”，这决不可能是思想“飞跃”的结果，而是在种种压力之下权衡妥协的必然结果。换言之，“移步而不换形”的提出是梅总结自己前半生的舞台生涯得出的结论，其间包含了自己和自己的同辈人、前辈人种种创新的失败经验^⑭；而“移步必然换形”的结论则下得太轻易、太草率了，这完全是政治压力在左右艺术家的头脑，是新时代忽略京剧艺术至上特性品格的必然结果。而这个风波又发生于1950年代到来的前几天，发生在当时中国京剧的最重要的代表人物身上，这预示着京剧即将展开的历史，必然围绕移步究竟换不换形的实质性问题，出现种种波折。

发生于1954年底到1955年，并且直接接通了“百花年代”的戏改大讨论，是构建在“移步不换形”风波延长线上的一场重要的争鸣活动。它之所以重要，是因为当时的文学艺术界还没有被诸多的“批判”事件困扰，不少京剧演员、作家、关心京剧的

人士还有不少发言的空间。这个宝贵的空间使得他们把自己对戏改的诸多真实想法记录了下来。前文引梅兰芳先生关于自己演时装戏失败的体会，并由此提出对京剧现代戏的忧虑，就是发表于这次争鸣中。

争鸣起于1954年秋天。程永江先生记述：“11月，中国戏剧家协会召开四次有关戏曲改革问题座谈会，会上就如何正确对待民族文化艺术遗产问题展开了激烈争论，一方是以老舍、吴祖光先生为代表的所谓‘保守派’，一方是以当时戏曲改进局副局长马××为代表的‘改革派’。梅兰芳先生按照他历来主张的‘移步而不换形’的理论指出：京剧的表演艺术是‘自成体系的，我们谈到艺术改革，必须在原有基础上仔细研究，慎重处理’。先父对梅先生的意见是支持的，当然也是被列为保守一派的了。”^⑩从上述文字可以见出，梅兰芳、程砚秋、老舍、吴祖光都是当然的保守派。我们从1954年12月到1955年上半年的《戏剧报》可以找到参与这次争论的不少文章，保守派至少还有叶盛兰、李少春、赵树理等，他们的言论相当尖锐，也很有价值。这是一个一般形态下的京剧界的集体发言，所谓一般形态就是说当时还没有发生胡风事件、反右事件等，说话的空间和余地相当大。

综观这批文章，讨论聚焦于京剧是否可改和京剧是否需要改这两个核心问题，如老舍写文《谈“粗暴”和“保守”》，开门见山认为戏改的中心问题就是“粗暴”和“保守”，对待旧戏，“懂得一些业务的人，不管是内行或‘票友’，都容易保守”；而“不懂业务的人就容易粗暴，这是可以想象的。因为他不懂业务，他可能没有对业务的热爱。这样，他就只觉得非改不可，甚至不惜用行政命令的手段。”^⑪赵树理呼应说：“粗暴者，不细心而乱改之谓也；保守者，不愿改动之谓也；而正确的办法则应该是细心研究着改革。”^⑫这些言论都没有说“戏改”是不需要的和不必要的，但是都指出戏改从大旨到细节都存在问题，大多数执行者是“粗暴”的，是“不懂业务”的。这就给了梅兰芳们一个有力的支持。梅兰芳也不再表示“移步必然换形”，而是终点又回到起点，延续了当年“移步而不换形”的思路（或者说重新对这个问题作出了重要解释）。由此（问题的提出）可以看出参与讨论的反对派（保守派）非常执著，也非常坦率。因为“戏改”已经作为一个新中国成立以来戏剧界的头等事件进行了四年，在这个时候这些作家艺术家又对“戏是否可改”本身提出了质疑，这本身是十分有意义的。

本文开篇时曾经指出京剧的起落是20世纪中国文化板块碰撞的晴雨表，最重要的两次碰撞便是

“五四”时期和新中国时期。第一次是以胡适、周作人、钱玄同等人为代表的《新青年》群落对京剧（当时称为“旧剧”的围攻，第二次是在国家利益的驱动和规范下对京剧本体的改革，也就是“戏改”。两者的出发点有差异，但也有重合，十分关键的是，从张厚载的《我的旧戏观》（1918年10月）开端，剧界人士始终坚守着京剧的独特规律——虚拟性、程式化、美感^⑬，这在1954—1955年的戏改讨论中有集中体现。特别是关于布景、服装、道具，提了很多具体的意见，因为这两项已经相当完善地和京剧写意虚拟的特性结合在一起，可以说密不可分了，如果一定要改，如老舍等“保守派”所说，就是“粗暴的”。比如吴祖光《谈谈戏曲改革的几个实际问题》就围绕这些具体化问题对戏改的现状提出了不少批评和质疑，他也引述了当时其他京剧从业者和关心戏改的人的看法。叶盛兰《我的意见 我的希望——在“戏曲的艺术改革问题座谈会”上的发言》也从扮相、动作、音乐、化妆、脸谱、胡子等细节上一一分析，哪些可改，哪些不可改，建议应该怎么改。这些问题在当时的提出都是十分有针对性的，也是怀着京剧能被“保守地”改良的美好愿望的，但遗憾的是这美好的愿望并未得到充分的理解和采纳。讽刺的是，吴祖光和叶盛兰两年之后都变成了剧界的著名“右派”。由此可见，戏改怎么改，主要不是由戏曲从业者说了算，所以提意见归提意见，京剧被不顾唱念做打舞的艺术规律“粗暴”地胡改一气的还是大有人在，这“粗暴”的遗风甚至蔓延到了21世纪的京剧舞台上。必须指出，戏改工作当中最为艺人诟病的问题来自于话剧式的搭台造景、服饰妆扮，这体现了整个20世纪中国文化的西方中心主义情结。^⑭事实上，从1910年代胡适等人开始的对京剧的误解和咒骂与1950年代以马少波等人为代表的对京剧既有程式的鄙薄都是来源于这种西方中心主义的心态。

整个1950年代是京剧在规范中求生存的时段，在戏改的总方针下，修改老戏使之适应时代并且尽可能地创排新戏是当时戏改工作的主要环节。这时发生了一个十分有趣的现象。就是建国后围绕新婚姻法的颁布和实施，戏曲舞台上创排了一大批反映女性解放的新戏，并有一部分讲述古代妇女故事的戏曲作品跟进。这在创排新戏有一技之长的新进剧种尤其突出，比如评剧《刘巧儿》（1949年）、《小女婿》（1952年）、沪剧《罗汉钱》（1952年）、吕剧《李二嫂改嫁》（1954年）等，另外如越剧《梁山伯与祝英台》1953年被改编拍摄成新中国首部彩色戏曲电影（1954年上映），这无疑也是因为该剧婚姻自由的主题。相比这些剧种，京剧在创排新戏上并无

优势,但也随着时代的要求作了自己力所能及的调整。1950年代末到1960年代初一窝蜂涌现的杨家将题材京剧就是一例。京剧表现杨家将的历史古已有之,清代在慈禧太后主持下的大制作《昭代萧韶》就是杨家将故事的集中范例,民国流行的各类杨家将戏多从它脱胎而来。杨家将戏有保家卫国的总主题,又有神怪、伦理等戏曲要素,被宫廷看中毫不奇怪。有意思的是,1950—1960年代的杨家将戏,除了突显爱国主题之外,还彰显了女性主题。当时,梅兰芳请陆静岩、袁韵宜从豫剧移植了《穆桂英挂帅》(1959年),范钧宏、吕瑞明将扬剧《百岁挂帅》改编为京剧《杨门女将》(1960年),景孤血、齐野耘编写了《余赛花》(1959年)、《六郎探母》(1959年,编剧还有吴少岳),佟志贤、杨毓珉、苏俗创作了《雏凤凌空》(1961年),多是堪称一时之选的杰作。仅从这五部戏看,除了《六郎探母》,其他四部分别以穆桂英、余太君、杨排风为主人公,这不能不说与京剧在规范中求生存的走向相匹配的。可与此参证的是,中国京剧院当时最重要的几出新排戏,《柳荫记》(1953年)、《白蛇传》(1954年)、《桃花扇》(1958年)、《白毛女》(1958年)、《谢瑶环》(1962年),都是突显女性主题的。戏曲在女性主题间游走,这大致上是一个歪打正着的戏改事件。史载:“1963年8月27日,文化部发出《请各地剧团积极配合当前的阶级斗争和社会主义教育运动,大力上演反对封建迷信、反对包办婚姻剧目的通知》,并郑重地推荐戏曲现代戏优秀剧目《梁秋燕》、《罗汉钱》和经整理改编的传统戏优秀剧目《梁山伯与祝英台》等。”^②值其时也,正是“写十三年”论甚嚣尘上的时候,开启了“文革”样板戏独霸天下局面的现代戏汇演也在酝酿之中,就在这样的时候,“反对封建迷信、反对包办婚姻”的传统戏《梁山伯与祝英台》竟然还能获得郑重推荐,可见女性题材竟是“戏改”中老戏最后的据点了。而随着“文革”脚步的临近,这些辛苦营建的多色彩、有风姿的新中国戏曲女性形象终于很快被江水英、李铁梅、阿庆嫂、柯湘这几个大智大勇、无情无爱的样板戏女主角替换,至此,“戏改”也以无戏可改草草收场。

三、跃进

就在禁演和改戏遭遇双重困境的时候,1956年到1957年上半年,京剧界迎来了“百花年代”,一时间言论的自由度非常夸张地被放大,禁演的剧目全部解禁。^③然而好景不长,张伯驹、吴祖光、奚啸伯、李万春、叶盛兰、叶盛章等相继被错划为“右派”,京剧又是一派萧条景象,这构成了1958年现代戏大跃进的背景。

现代戏大跃进缘起于1958年6月的“戏曲表现现代生活座谈会”,会议提出“以现代剧目为纲”的戏曲工作方针和“戏曲大跃进”的口号,文化部副部长刘芝明在总结发言中说要求戏曲工作者苦干三年,“争取在大多数的剧种和剧团的上演剧目中,现代剧目的比例分别达到20%至50%。”^④至此,中国京剧1950—1960年代以排斥和改造既有剧目,提倡新编戏为开端,已经进入了从新编戏到唯新编现代戏到唯现代革命样板戏的三级跳的第二层台阶。

“戏曲大跃进”口号的提出和之后的国庆十周年献礼剧目的集中创排对戏曲工作的再次启动有巨大的作用,特别是因为国庆献礼,连叶盛兰这样的“右派”演员都重新披挂上阵,这既是名副其实的戴着脚镣舞蹈,在客观上却也成就了几部新的经典剧。然而,“戏曲大跃进”也创造了一些戏曲史上空前绝后的笑话。马少波、石天、秦志扬联合创作、中国京剧院四团首演(集体导演,李丽芳、王吟秋、李鸣盛等主演)的《红色卫星闹天宫》即是一例。这出戏是为庆祝苏联发射第一颗人造卫星写的,写嫦娥被奎木狼调戏,痛放悲声,来自人间的红色卫星男和红色卫星女听到哭声,入月宫将人间的变化备诉与嫦娥和织女,她们闻知长江上“一桥飞架南北,天堑变通途”,顿展笑颜。玉帝怒将织女和嫦娥打入天牢,红色卫星在孙悟空的帮助下大闹天宫。^⑤仅从剧情看,这出戏的荒诞程度已经可见一斑了,它和当时的话剧《十三陵水库畅想曲》(又改编成电影)、庐剧《牛郎织女笑开颜》等一样,是违背艺术规律大放卫星的产物,也是1930年代以来用“旧瓶装新酒”的方法强用旧形式表现新内容终于走到极端样态的体现。

现代戏大跃进是戏曲大跃进的产物。仅1958年的现代题材戏曲联合公演,就推出了豫剧《刘胡兰》、《朝阳沟》、京剧《白毛女》、昆剧《红霞》等比较优秀的现代剧目,更多的是被时间很快或者渐渐淘汰掉的剧目。在1960年的现代题材戏曲观摩演出中,现代戏跃进的后果比较清晰地得到展示,一批反映“大跃进”本身的戏曲急就章也在大跃进运动中生产出来。如今,这些戏绝大多数已经夭折了。在这之后,另一些剧目继续酝酿、排演,到1964年的全国京剧现代戏观摩演出大会,应当说戏曲现代戏已经真正成熟了。虽然我们不得不重申,像京剧、昆剧这样的古典戏曲,它们的命脉在于程式之美,在于古典性,编演现代戏是不得已而为之,但是,因为时代的原因,当展示它们的古典性、美感的路被一条条堵死之后,能创排出几出真正有艺术水准的现代戏也是题中应有之义罢了,毕竟不少流派创始人还在盛年,他们在20世纪的戏曲活动中积累了丰

富的经验,这使得当时的一部分京剧现代戏充满了活力,并直接导致了在“文革”中独享殊荣的“样板戏”中出现了一批称得上有很高水准的唱段。^②八出“钦定”的“革命样板戏”中的京剧剧目和嗣后追加的样板京剧剧目几乎全部脱胎于“文革”前创排的现代戏,分别为:《奇袭白虎团》(1957年)、《智取威虎山》(1958年)、《沙家浜》(1963年)、《杜鹃山》(1963年)、《红灯记》(1964年)、《龙江颂》(1964年)、《海港》(1964—1965年)。同样很有意味的一个现象,是这些样板京剧,绝大多数起步于上海,分别为:《智取威虎山》(上海京剧院创排)、《红灯记》(根据同名沪剧改编)、《海港》(根据上海人民淮剧团《海港的早晨》改编,上京首演)、《沙家浜》(根据沪剧《芦荡火种》改编)、《龙江颂》(上海南市区新华京剧团首演)、《杜鹃山》(根据上海人民艺术剧院同名话剧改编)。这些信息可与上述京剧在层层压力下退缩到仅剩下编排现代戏这“一个”可能性的过程相参照。因为上海是20世纪中国文化最繁荣的地域,正是上海从1920年代开始步步营建的文化繁荣为1950年代以后暂时的文化衰落提供了依托。借用一句俗语,“瘦死的骆驼比马大”,上海各种艺术门类曾经的繁荣给1950—1970年代包括电影、绘画、舞蹈,当然也包括戏曲在内的各种艺术形式的式微提供了必要的也是不得已的准备。同时,因为上海文化本身具备的先锋性,它特别善于在各种各样的新领域中寻找新鲜感,这也造成了甚至在“极左”时期它也乐于在逆境中寻求突破,在创排现代戏上得风气之先。

至此,本文已经对京剧在1950年代的历史作了一番梳理和总结,这应当比较有助于我们更清晰地理解京剧是怎么从延安时期特别受关爱的艺术形式渐次遁入“文革”时期扭曲的“样板戏”形态的。从大势说,京剧问题仅仅是20世纪中国文学和中国文化时刻须要面对的“大众化”问题的一个子问题而已。作为一门古典艺术,京剧本来不应和时代有太多关联,却因为与身俱来的高台教化的特性不得不永远在和时代作妥协,这就造成了京剧之于我们的话题性。参与20世纪文学的诸多重要人士,胡适、郁达夫、鲁迅、周作人、张恨水、梁实秋、老舍、田汉、吴祖光……他们对京剧态度各异,却都是重视有加,这也提供了我们理解和审视20世纪京剧问题的多重视角。循着这个线索深入地研讨下去是大有必要的。

注释:

- ① 上海市重点学科建设项目资助,项目编号:B104。
- ② 参阅丁淑梅著:《中国古代禁毁戏剧史论》,中国社会科学出版社2008年4月第一版。
- ③ 北京市艺术研究所、上海艺术研究所组织编著:《中国京剧史(下卷第一分册)》,北京:中国戏剧出版社1999年9月第一版第1531页。
- ④ 《这些反人民的伯剧 北平文管会通告停演》,天津《新生晚报》1949年3月24日,《读库0705》,北京:新星出版社,2007年11月第一版第13—14页。
- ⑤ 程永江《砚秋先生的异见》引述1954年11月《戏剧报》在“反对黄色歌曲和下流表演”大标题下批评山东等地剧团时称,“《锁麟囊》是宣扬缓和阶级矛盾及向地主报恩的反动思想的剧本,程砚秋已经暂停上演,武××却既不听文化主管部门的解释,又不顾剧院的建议,坚持已见地要上演它。”以上见蒋锡武主编:《艺坛(第三卷)》,上海:上海教育出版社2004年4月第一版第13—14页。另章诒和《细雨连芳草》,都被他带将去了——程砚秋往事》也以野史的方式细述了《锁麟囊》被禁的前后事,但是具体细节有误差。见章诒和《伶人往事——写给不看戏的人看》,长沙:湖南文艺出版社2006年10月第一版第351页。
- ⑥ 傅谨:《“百花齐放”与“推陈出新”——20世纪50年代中国戏剧政策的重新评估》,《中国京剧》2002年第2期,《京剧学前沿》,北京:文化艺术出版社2007年11月第一版第167页、第171页。
- ⑦ 傅谨:《影响当代中国戏曲编剧的理论与观念》,《粤海风》2004年第4期,《京剧学前沿》,北京:文化艺术出版社2007年11月第一版第89页。
- ⑧ 王元化:《写在《丛谈》之后》,写于1996年2月4日,《清园谈戏录》,上海:上海书店出版社2007年1月第一版第63页。
- ⑨ 关于京剧的形式至上问题一直讨论很多,事实上京剧强调的唱念做打都是以表演美为皈依的,因此它必然从一开始就无法满足新时代对它的要求。比较极端的说法如钱穆的“抽离现实”说:“西方戏剧求逼真,说白动作,完全要逼近真实,要使戏剧与人生间不隔。但中国戏剧则只是游戏三昧。中国人所谓做戏,便是不真实,主要在求与真实能隔一层。因此要抽离,不逼真。”他进而说:“中国戏剧之长处,正在能纯粹运用艺术技巧来表现人生,表现人生之内心深处,来直接获得观者听者之同情。一切如唱工、身段、脸谱、台步,无不超脱空灵,不落现实。”钱穆:《中国京剧之文学意味》,翁思再主编:《京剧丛谈百年录(上、下)》,石家庄:河北教育出版社1999年12月第一版第88页、第90页。
- ⑩ 只有个别的如筱翠花,他的戏大多涉嫌所谓海淫,所以完全无法上演,虽然他本人在中国戏曲学校担任了教职并培养出了一批优秀的学生,但是他擅演的传说无人能媲美的跷功大致上在1950年代绝迹于舞台了,筱翠花本人也在见证了“文革”的凶险之后落寞而终。
- ⑪ 李伟:《戏曲改革:在田汉模式和梅兰芳模式之间》,蒋锡武主编:《艺坛(第四卷)》,上海:上海书店出版社2006年1月第一版第31页。
- ⑫ 老舍:《为人民写作最光荣》,1951年9月21日《人民日报》。
- ⑬ 张颂甲:《梅兰芳先生蒙“难”记》;张颂甲:“‘移步’而不“换形”梅兰芳谈旧剧改革”,张颂甲、王恺增:《向旧剧改革路途迈进记梅兰芳离津前夕戏曲工作者协会邀集的旧剧座谈会》,后两篇为1949年11月3日、30日《进步日报》的报道原文。三篇均收录于蒋锡武主编:《艺坛(第一卷)》,武汉:武汉出版社2000年3月第一版。
- ⑭ 在1954—1955年的戏改大讨论中,梅兰芳撰文说:“我曾经演过五六个时装戏,最末一个是《童女斩蛇》,以后就只向历史歌舞剧发展,不再排演时装戏了。这是由于我感觉到:京剧表现

- 现代生活,究竟有很大的限制,……。穿了时装,手势、台步、表情、念白完全不是京剧舞台上固有的一套,而是按照现实生活表演,除了唱时有音乐伴奏,不唱时音乐就使用不上了。总的说,是完全脱离了原有的体系。”(梅兰芳:《对京剧表演艺术的一点体会》,原载《戏剧报》1955年第1期,引自翁思再主编:《京剧丛谈百年录(上、下)》,石家庄:河北教育出版社1999年12月第一版第150页。)我们不妨结合这段体会文字,再来理解梅对“移步不换形”的强调。
- ⑯程永江:《谈秋先生的异见》,蒋锡武主编:《艺坛(第三卷)》,上海:上海教育出版社2004年4月第一版第14页。
- ⑰老舍:《谈“粗暴”和“保守”》,《戏剧报》1954年12月号。翁思再主编:《京剧丛谈百年录(上、下)》,石家庄:河北教育出版社1999年12月第一版第104—105页。
- ⑱赵树理:《我对戏曲艺术改革的看法》,《戏剧报》1954年12月号。翁思再主编:《京剧丛谈百年录(上、下)》,石家庄:河北教育出版社1999年12月第一版第113页。
- ⑲这分别扣合张厚载《我的旧戏观》的三个小标题:(一)中国旧戏是假象的;(二)有一定的规律;(三)音乐上的感触和唱工上的感情。刊载于1918年10月《新青年》第5卷第4号,郑振铎编:《中国新文学大系1917—1927·文学论争集》,上海文艺出版社1981年5月影印本。
- ⑳本文写成后给业内的朋友提意见的时候,有朋友指出,不限于置景、服饰等外在内容,以京剧为代表的整个戏曲界都以前所未有的速度远离着戏曲思维,由此导致戏曲的文本结构、情节设置、戏曲特有的语言系统——即唱念、锣鼓、把子、身段组合等等——的运用等一切涉及戏曲本体的元素与手段基本丧失殆尽。
- ㉑高义龙、李晓主编:《中国戏曲现代戏史》,上海:上海文化出版社1999年9月第一版第229页。
- ㉒《中国戏曲现代戏史》记载:“1956年、1957年剧目工作的重点在于整理旧剧目,其成就是十分可观的,全国经过整改的旧剧目竟达五万一千八百七十六个。”高义龙、李晓主编:《中国戏曲现代戏史》,上海:上海文化出版社1999年9月第一版第

- 195页。
- ㉓高义龙、李晓主编:《中国戏曲现代戏史》,上海:上海文化出版社1999年9月第一版第161—165页。
- ㉔详细的剧情和演出介绍见《中国戏曲志·宁夏卷》,中国ISBN中心1996年10月第一版第109—110页。
- ㉕作为补充的话题要说的是,虽然在1958—1963年还是创排了一些新编历史剧,但其实很难说《红色卫星闹天宫》这样的戏是现代戏还是新编历史剧,同样,我们也很难判断产生于同一时期的《桃花扇》(1958年)、《穆桂英挂帅》(1959年),究竟是展现的古代文化更多一些,还是呈现的时代理念更多一些,当时的不少话剧如《关汉卿》(田汉,1958年)、《蔡文姬》(郭沫若,1959年)、《文成公主》(田汉,1961年)、《胆剑篇》(曹禺等,1961年)也是如此。
- ㉖北京市艺术研究所、上海艺术研究所组织编著:《中国京剧史》,中国戏剧出版社1999年9月第一版。
- ㉗高义龙、李晓主编:《中国戏曲现代戏史》,上海文化出版社1999年9月第1版。
- ㉘翁思再主编:《京剧丛谈百年录(上、下)》,河北教育出版社1999年12月第1版。
- ㉙蒋锡武主编:《艺坛(第一到第五卷)》。第一卷:武汉:武汉出版社2000年3月第1版;第二卷:武汉出版社2002年4月第1版;第三卷:上海教育出版社2004年4月第1版;第四卷:上海书店出版社2006年1月第一版;第五卷:上海书店出版社2007年4月第1版。
- ㉚《中国新文艺大系(1949—1966)评论集》,中国文联出版公司1994年10月第1版。
- ㉛《中国新文艺大系(1949—1966)理论·史料集》,中国文联出版公司1994年10月第1版。
- ㉜傅谨:《京剧学前沿》,北京:文化艺术出版社2007年11月第1版。

(责任编辑 李 钳)

(上接第88页)我们不是以引导观众在欣赏故事情节的曲折和悬念中获得愉快,而是要引导他们在欣赏由演员精美的表演、美轮美奂的音乐,以及舞台美术共同创造的情境中玩味,感知动律,体味韵味,咂摸滋味,获取意味。

戏曲舞台艺术的创作是容易的,特别是继承式的创作,因为,前辈们用他们的智慧和创新力,为我们留下了大量的物质与非物质的文化艺术遗产,使我们今天的艺术创作能够站在巨人的肩膀上继续前进;戏曲舞台艺术的创作又是极其困难的,特别是继承式的创作,因为,时代变了,人们的审美观变了,变得更多元化了,其中还有相当一批爱好者乃至专业人员,依然沉醉在往昔的审美之中……无论变,还是不变,从艺术审美的角度而言,并不存在着正确与错误之分,也不存在创新与守旧之分,因为这与个人的人生观、价值观、自身修养等方面的好恶极其相关。舞台艺术作品是艺术家智慧的结晶,但它无论如何也不可能摆脱商品的属性,它与一般商品的最大区别在于它的不可复制性。因此,要想

使老戏迷接受,新戏迷喜欢,我们所有参加创作的人员就要认真的学习、研究,在艺术创作实践中扬弃传统。

注释:

- ①《反杜林论》,《马克斯恩格斯选集》第三卷178页。
- ②尹桂芳先生所创的越剧重要的小生流派。
- ③俞振飞:《赠尹桂芳同志》,《一代风流尹桂芳》,李惠廉编,上海文艺出版社,1995年3月版10页。
- ④尹小芳:《学习、继承、发展》,《一代风流尹桂芳》,李惠廉编,上海文艺出版社,1995年3月版368页。
- ⑤音乐:指戏曲剧目整体音乐中器乐演奏的旋律部分。
- ⑥唱腔:指戏曲剧目整体音乐中舞台上演员用以歌唱的旋律部分。
- ⑦声腔:指戏曲剧目整体音乐中舞台上演员的歌唱部分。它包括舞台上演员的声音、音色、结合人物情感和自身条件技术处理、审美观念、艺术表现力等方面。
- ⑧兰花:常居深山幽谷,被文人誉为“君子”。宋 刘克庄“深林不语抱幽贞,赖有微风递远馨。”写的就是兰花孤傲高洁的品格。用兰花主要表现张羽的气质与品格。

(责任编辑 曲蕴春)